

Marie-Claire Zimmermann

Lo heteróclito en la creación poética de un mundo nuevo: Aproximación a la obra de Joan Salvat-Papasseit

El itinerario de Joan Salvat-Papasseit es muy breve, ya que nacido en Barcelona en 1894, muere allí el poeta en 1924, es decir a los treinta años. Muchos investigadores y críticos literarios catalanes le tienen por el escritor de vanguardia por excelencia, otros ya ponen en tela de juicio este concepto que peca de impreciso, a fuerza de designar una globalidad que reúne obras y estilos que poco tienen en común. Pero todos le reconocen un estilo muy personal. La obra en prosa, así como las revistas que animó o dirigió –*Un enemic del poble* 1917-19, *Arc voltaic* (1918), *Proa* (1921)– permiten descubrir el lenguaje de un anarquista libertario, que ante todo se dedica a la subversión política, intelectual y estética, a un autor que se afana por situarse en proa de la modernidad, lo que le lleva a teorizar sobre la literatura y el arte de vanguardia. Ya se ha escrito bastante sobre la obra en prosa de Papasseit, pero aunque los poemarios también han suscitado estudios puntuales y todos muy acertados, falta hoy un trabajo global sobre la práctica de la escritura poética en los seis libros de J. Salvat-Papasseit, y en particular sobre la exacta relación que existe entre las teorías vanguardistas (futurismo 1909, dadaísmo 1915, cubismo y otras corrientes europeas) y la producción textual del catalán. Aquí sólo se examinarán algunos aspectos del lenguaje poético en la obra de Papasseit y su evolución, a la vez como ruptura y como fundación de otra escritura, necesariamente inconclusa.

Se abordarán cinco ejes de investigación:

1. Las innovaciones formales que configuran una estética vanguardista, a través de toda la obra poética (1919 - 1925).
2. La intención social, más que política que nutre el estilo: dinamismo y subversión del lenguaje.

3. Los significantes y significados del paisaje y/o del espacio: *¿ars vivendi* o metalenguaje?
4. Los lenguajes del erotismo, como novedad en la poesía catalana de principios de siglo.
5. Permanencias y evolución de un lirismo materialista, que opta por un materialismo filosófico de alcance universal.

El aspecto heteróclito, a veces heterogéneo, de las formas poéticas, a primera vista llama la atención, y aquí se le tomará como elemento clave, más bien como punto de partida de la investigación, ya que después se procurará demostrar cómo bajo la diversidad de los signos de la modernidad se van organizando núcleos semánticos, modificándose ciertos signos para comprobar y enriquecer el sentido inicial, creando otras redes semánticas.¹

Inauguración de las formas pioneras o vanguardistas en la poesía catalana de los años 1918 - 1925

Se recorrerán cronológicamente los diversos espacios textuales de Papasseit: 1. *Poemes en ondes hertzianes* (1919). 2. *L'irradiador del port i les gavines* cuyo subtítulo es: *Poemes d'Avantguarda* (1921). 3. *Les conspiracions* (1922). 4. *La gesta dels estels* (1922). 5. *El poema de la rosa als llavis* (1923). 6. *Óssa menor*, cuyo subtítulo es: *Fi dels poemes d'avantguarda* (la publicación es de 1925, es decir póstuma).

Se centrará el estudio en los dos primeros y el último poemario, lo que se justifica por el valor que se les otorga, ya en el título, a los evidentes y hasta vistosos signos vanguardistas: *ondes hertzianes*, *avantguarda*.

En efecto, la escritura poética con que se inaugura la obra, ostenta y hasta exhibe los signos de una comunicación que consiste toda en la transmisión de un mensaje. Las ondas hertzianas, como se sabe, están moduladas, modificándose su parámetro por la corriente o la tensión que reduce la información. Existe una notable diferencia entre el

¹ Se ha utilizado la edición de Joaquim Molas: Joan Salvat-Papasseit, *Poesies completes*, Barcelona: Ariel 1991.

primer texto de Papasseit y los libros de poemas que publican o escriben por los años 1918 - 1920, los otros poetas catalanes, así *Auques i ventalls* (1914) del noucentista Josep Carner y ciertos sonetos del futuro *Sol, i de dol* de J. V. Foix, que datan de 1918 y 1919. Estos dos poetas siguen practicando formas poemáticas regulares, una métrica rigurosamente clásica, incluso si el canto lírico, muy efusivo y exclamativo, se basa en una sintaxis variada, bien acompañada y rica de juegos fónicos bastante insistentes.

Joan Salvat-Papasseit se aleja de las formas predominantes en la poesía catalana ya que en su poesía libre abandona la unidad estrófica, se aleja del espacio compacto del texto en boga, el cual existía hasta entonces en función de la lógica sucesión de cuartetos o cuartetas isométricas (o isométricos) de verso *a majore* y/o *a minore*. Los poemas transmitidos por ondas hertzianas se fundan en la necesaria y frecuente presencia de los espacios en blanco en la página, implican la desigual agrupación de ciertos versos, y sobre todo la mayor autonomía del verso y hasta del hemistiquio. Se usa sistemáticamente la polimetría, y parece lógica la ausencia casi total de puntuación (con una sola excepción, pp. 8-9, en que figuran dos puntos, coma, punto y coma, punto, punto de admiración; también se acaba el penúltimo poema (p. 22) con un punto final). No es nada sorprendente tampoco que esa libre versificación casi no tenga comas y conste sólo de versos blancos.

La adaptación de esa tecnología moderna insiste en la noción de velocidad pero también de discontinuidad, de pulsión o de tensión, lo que exige un conjunto de formas nuevas en el papel. Así se explica la renovación del verso que ahora adopta 3 formas: El *verso escalonado*, que reproduce visualmente la imagen de una escalera, que la voz y el locutor usan para bajar. Así en «Passeig» (p. 11) se observa que, o bien se pasa directamente de un escalón (verso) a otro, sin ninguna interrupción, o bien hay un breve espacio en blanco entre los dos niveles, lo que impone una pausa, un intermedio (p. 15), pero esto lleva al segundo tipo de verso, también muy usado en el poemario y en los siguientes, el *verso diseminado*, que permite leer de manera distinta y libre los grupos de palabras que se reparten en la página.² Por fin, otro tipo de

² Véase, p.ej., «El record d'una 'Fuga' de Bach», pp. 20-21, o el poema que se titula «54045», p. 22.

versos se impone también, el *verso fragmentado*, el cual consiste en colocar espacios en blanco entre las palabras de un mismo verso. Esos blancos llaman la atención o los percibe el ojo ya antes de leer y de captar el sentido.

Só tremolós	de veure'l	(«Bodegom», p. 7)
El mascle	transatlàntic	(«Drama en el port», pp. 12-13)
El tro	al lluny	

Esos mensajes llenos de huecos fascinan desde luego a través de una sintaxis discontinua en que la corriente electromagnética, las vibraciones, pasan más o menos rápidamente, con variable intensidad, lo que determina el ritmo nuevo de la voz y una nueva lectura, ya que hay que considerar que cada verso es una unidad formal en sí, como forma y sentido, a la que sigue siempre un silencio cuya duración se habrá de determinar en función del lenguaje anterior y posterior.

Las distintas experiencias –que a veces se asocian– varían según la longitud del verso y el peso de las palabras. En ciertos casos se crean así pequeños bloques semánticos, paisajes, o vivencias como en «Interior» (p. 19), que marcan la permanente intensidad de las microestructuras.

Pero si la diversidad de lo vivido se traduce por la variedad del ataque sintáctico («Passeig», p. 11) se observará que la recurrencia de ciertas palabras, o de ciertos signos coincide también con un cambio de posición de esos signos a través del texto, mientras se configuran en otros versos nuevas estructuras escalonadas en que no aparecen forzosamente esos signos iniciales. Se leerá así el doble juego mental y real del escalonamiento en «Passeig», que destaca el poder de *llums*, signo determinante durante el recorrido del locutor. La lectura sólo existe paso a paso, y el receptor no se fiará sino del texto para que éste le dicte sus propias leyes de funcionamiento. La poeticidad, entonces, sólo depende de la capacidad mental e imaginativa del lector, de la sensibilidad de su oído, y luego del trabajo de la voz.

En estas prácticas del verso reside un aspecto importante de la renovación vanguardista de Papasseit. Se fundan en el grafismo, en el uso de la línea y en el blanco, es decir, esencialmente en las estructuras del esquema, en el dibujo vocal. Sin embargo, Papasseit introduce otros signos vanguardistas mucho más vistosos, ya que se trata de los caracteres de imprenta, de su tamaño en el blanco o en un conjunto de signos.

Se usa la bastardilla en la mayoría de los textos, a veces totalmente, otras sólo de manera parcial, al final o al principio. También aparecen poemas escritos en gruesos caracteres, o ciertos versos o hemistiquios dentro de un poema. Se identificarán algunos casos de estructuración:

- 1) Un texto en bastardilla se acaba con un verso en mayúsculas; la frase final pone en realce el sentido principal, y tiene que leerse con otra finalidad.

PASSEIG

I les espurnes blanques

*del trolley dels trams
dansen com les estrelles*

M'HE TOPAT AMB UN HOME QUE PASSAVA (p. 11)

- 2) Un texto que está escrito en mayúscula termina por un verso (o dos) en bastardilla; en este caso existe un juego semántico fuerte que reside en la representación de unas imágenes, mientras que la itálica es una reflexión, un esbozo de sentido.

HOSPITAL

RAMERES POBRES

LA GALERA

HONRADESA # FAM

El sol ho encén tot

Però no ho consum (pp. 16-17)

- 3) A veces surgen (puntualmente) las mayúsculas en distintos puntos del poema, casi siempre para designar los momentos clave de un movimiento interior o exterior, como en los poemas: «54045» (p. 22) y «Columna vertebral» (p. 8).
- 4) Pero en los textos que constituyen verdaderos caligramas, o en que figuran algunos caligramas, –como en Apollinaire– las mayúsculas representan una imagen a la vez topográfica y social. En «Que és fosca i creix», las mayúsculas T_R À_N G_O L (pp. 12-13) traducen el vaivén de las ondas y el Cabeceo por medio del desnivel entre las dos líneas. En muchos casos predomina la noción de reproducción de las formas, insistiendo en el valor propio de las LETRAS y no sólo de los fonemas.

- 5) Todos los textos en que no hay mayúsculas ni caligramas se convierten en esbozos de ficción, fragmentos de historia o de anécdota. «Drama en el port» (pp. 12-13) es como un cuadro cubista, en que se entrecruzan experiencias del yo, objetos o espacios significativos y otras experiencias colectivas. Los signos representan pero sobre todo dan que pensar: «Le monde visible ne devient le monde réel que par l'opération de la pensée.»³ En «Drama en el port» se crean sobre todo los espacios del puerto, distintas perspectivas, entre los caracteres, también sonidos estridentes intermitentes, por fin la línea oblicua *DRAGA* arranca el objeto del drama que está en el fondo del texto, que es el puerto. Todo aquello podría escribirse con caracteres distintos (o en itálica) pero aquí el locutor no insiste tanto en el sonido de la voz; más bien destaca el valor que se le da a cada palabra y al sentido, a toda la realidad material que acarrea para el lector.

Otra opción típicamente vanguardista se impone en la escritura inicial de Joan Salvat-Papasseit, lo que demuestra el impacto del Manifiesto futurista de Marinetti (1909): reside en el uso de un léxico moderno, ultramoderno, que se refiere esencialmente a las técnicas científicas e industriales ya corrientes desde 1900: *Tram* (p. 11), *Trolley* (p. 22), *bec de gas* (p. 19), pero no se le concederá tampoco una excesiva importancia, ya que es más corriente en J. Carner (*tramvia*), mucho más aún en J. V. Foix (*Sol i de dol: volant, viatge, ciclista, URSS, pneumàtics, garatge, l'esport, trens, som el jovent de 1918, S. Freud*), y en Rafael Alberti (*Mari-nero en tierra: avión, piloto, etc.*). Pero el origen y la vida de Papasseit sólo podrían implicar un vocabulario de la experiencia colectiva: tram de Barcelona, puerto, mientras que en Foix, Carner, Alberti, se impone el léxico elegante de un individuo que maneja con humor las palabras del deporte o del coche burgués.

Más que todo se observa la convergencia del texto hacia el final, hacia un significado. Las imágenes que aparecen como flash llevan a un horizonte, así en otro poema bastante llamativo, titulado: «Drama en el Port»

³ Albert Gleizes/Jean Metzinger, *Du Cubisme*, Paris: Eugène Figuière, 1912.

[...]

QUE ES FOSCA I CREIX

LA BOLA INQUIETA

T_RÀNGOL

ARA LES ONES CANTEN EL DESIG D'ENGOLIR

EL OTRO

AL LLUNY

SOSPIR DE LES TENEBRES

JO EM VEIG EN L'HORITZÓ

FORA EL PORT LES GAVINES REPOSEN (p. 26)

porque el mundo es un depósito de signos, más aún que los libros. O quizás haya una constante interferencia entre las palabras y el material del mundo. Se ve en el primer texto, «Bodegom» (p. 7), que un libro abierto, *Arthur Gordon Pym*, precede al nombre de su autor: Poe. Cerrando el libro y dejando caer un vaso al suelo, el locutor derrama un contenido cuya apelación es: *Whisky house of lords*, lo que destruye la unidad significante + significado. Pero tomando las cosas al pie de la letra, el libro está empapado, desde luego se cae Poe, pero borracho, como si el autor pudiese salir de su libro. El juego es a la vez lógico y absurdo a fuerza de insistir en el significante y en el nivel literal. Pero se cierra humorísticamente el círculo porque es verdad que Poe, muy a menudo, estaba borracho ...

Después de *Poemes en ondes hertzianes* en que ha puesto en práctica una serie de procedimientos vanguardistas, Joan Salvat-Papasseit pasa a otra etapa en que reivindica claramente una escritura de vanguardia: *Poemes d'Avantguarda*, subtítulo de *L'Irradiador del port i les gavines*, de ahí el hecho de que se haya de leer el libro a la vez como representación de un mundo y también como poética o metalenguaje. Este nuevo libro de 1921 se sitúa bajo el enfoque del *irradiador*, o sea del proyector que ilumina el espacio del puerto y que se asocia en el título con las gaviotas (*gavines*), las cuales han de desempeñar cierto papel poético en el libro. Fijémonos en la palabra *irradiador*, y en el verbo *irradiar*, que designa un «fenómeno en virtud del cual el ojo aprecia un diámetro aparente de los objetos iluminados mayor que el real». El libro intensificará, pues, toda la realidad representada.

Los procedimientos gráficos y versales siguen siendo los mismos, pero son menos frecuentes, ya que en un conjunto de 24 poemas, sólo 6 usan versos con mayúscula; un poema en particular llama la atención porque se funda totalmente en una serie de juegos entre signos negros y caligramas: «Marxa nupcial» (pp. 39-41). También aparece un texto que es un perfecto caligrama ya que las palabras forman una línea curva que es el trayecto de las hormigas («Formigues», p. 100).

Pero se observa otro hecho de más alcance poético. Poco a poco se van recuperando las estrofas, sucediendo los tercetos breves a otros de verso más largo («Vibracions», pp. 35-38). Aún cuando persisten los versos escalonados y fragmentados, disminuye la diseminación y van apareciendo pequeños bloques semánticos, incluso, una vez, cuartetos alejandrinos (p. 48). En el libro siguiente *Poema de la rosa als llavis* (1923), no quedan más que dos poemas basados en el grafismo: «Jaculatòria» (p. 137) y «El Calligrama, i 2» (p. 181) que impone mirar el texto en todos los sentidos, (de arriba a abajo), alternando en él el francés y el catalán, resultando todo ello de un juego plástico en que figura *Notre Dame de la garde de Marseille*.

Entonces el poeta vuelve por última vez a la referencia vanguardista, con un libro que se publicará sólo en 1925, después de la muerte de Papasseit: *Óssa Menor*, en que el autor señala que ya ha llegado al final de un sistema, *fi dels poemes d'avantguarda*. Hace alternar textos basados en el estrofismo, en la isometría, y también en la asonancia, ya que ésta vuelve a imponerse. Otros textos, en que aparecen la línea fragmentada, el verso escalonado y la diseminación, y entre estos que todavía se parecen mucho a los de *Poemes en ondes hertzianes*, figuran el primer poema y el último, cuya posición no es nada indiferente, y cuyo examen resulta significativo para la evolución de la poética en Papasseit.

El primero, titulado «Romàntica» se funda exclusivamente sobre el humor y la desmitificación (p. 219). Las metáforas ya prefiguran las futuras imágenes surrealistas; el dibujo representa gráficamente la forma de la luna pero notificando sonidos que son los ladridos de un perro, y en los últimos versos, el mar es una doble línea sinuosa pero que emite los mismos sonidos. Entre los dos grafismos, perros y gatos

se han reñido («han fet sang»). El título que dejaba presentir algo bello, queda desmentido por un juego a la vez divertido y siniestro.

Pero sobre todo interesa el último poema, el cual representa la cadena del pozo, con la que se saca agua. El grafismo es inmediatamente asequible, pero los últimos y elípticos versos evocan las ilógicas, absurdas y crueles consecuencias de ese ademán rutinario:

de treure aigua
va tenir una nena amb el llavi partit (p. 245).

Llegamos al punto final de la obra. El autor no rechaza del todo el eficaz esquema, pero sí le impone ahora a través de formas más elementales un negro humor que no deja de suspender la interpretación.

Inauguración del sentido: dinamismo y subversión del lenguaje social y político (El anarquismo poético)

No es que el texto sea aquí una transcripción, una imagen del contexto. El lenguaje de las *ondes hertzianes*, que es, por esencia, universal y sin fronteras, se deshace primero de todos los signos represivos no sólo sociales o políticos sino religiosos, culturales, para inaugurar una palabra y una vida nuevas, no para promover otro sistema. En este sentido se puede aceptar la idea de un anarquismo poético. Hijo de pobres, huérfano, trabajador manual, el poeta desconfía de los *sofismes* que él enumera para formar un espacio diseminado antes de liquidarlo por medio de una definición (o postulado):

Experiència,	S
moral,	O
sistemes de govern	F
sistemes filosòfics,	I
religions:	S
	M
	E
	S

sofismes els sofismes per als
qui només veuen amb els ulls del cervell (p. 8).

El poeta rechaza rotundamente al intelectual que no ve las cosas sino abstractamente; pero en los primeros versos y luego entre el texto, se vale constantemente del vocabulario que le viene de la lucha política: *lluïta* (p. 8), *voluntat* (p. 8), *home* (pp. 8, 9). Las insistencias gráficas coinciden con una tonalidad más fuerte, así con ese *junteu-vos* (p. 8), que es el lema de la *Internacional*, con esa permanente voluntad de que salgan los prisioneros de su cárcel, mientras el lenguaje rechaza, como el himno anarquista, a cualquier amo, a cualquier dios, incitando a rechazar cualquier tipo de poder o de estado:

no vulgueu governar (p. 9).

La idea del camino (*camí*) que se identifica con un *amunt* no implica, por supuesto, ninguna meta.

A on anem? No és bo preocupar-se'n (p. 9).

Aquí no cabe ningún programa político, ningún elemento de poesía didáctica o de compromiso. El único signo que interesa al locutor es el que emana del cosmos, de la naturaleza material, así el tópico *oronell* –la golondrina– que sale del nido y representa el camino que busca el texto, de donde, en la parte final del texto, que se realice del todo el título *Sageta de foc* (pp. 8 y 9). Todo el texto será una ilustración de esa misma tensión de la saeta, pero se notará que la flecha es de fuego, y que el canto habla de la lucha: «Canto la lluita»; sin referirse jamás a una acción precisa, el yo se identifica metafóricamente con ese jinete del corcel que es Pegaso, cuyas crines son de llamas, mientras el yo se dice incendiario de las palabras de adolescente, y el canto poético es un látigo (*un fuet*). El poeta es, pues, un locutor que niega a los dioses y denuncia a los hombres que aceptan la esclavitud (*bestiari*). El tema bucólico no tiene que ser desde el momento en que ya no existe la libertad. La poética de Papasseit reside, ante todo, desde luego, en la afirmación del poder de las palabras, con tal que se les quite el contenido tópico, y se les dé otra eficacia. Los caligramas y los textos que se fundan en la caligrafía notifican muy claramente a los desposeídos, lo que se nota, por ejemplo, en «Drama en el port», donde «els emigrants s'emprenyen» (p. 13).

En «PLANOL» (p. 15) el poeta deja entender que el sol lo quema todo, pero que no consume nada, lo que incita a pensar y a buscar al

sentido oculto, o sea, que el sol no impide que los pobres sigan igual. En este mismo caligrama nombra literalmente con sustantivos, sin más adjetivación: *esglésies, xalet, aristocràcia*, (p. 16) pero los sitúa en función de la palabra vertical: *decadència*. Papasseit no describe la condición de los hombres, o pocas veces; por medio de las ondas hertzianas menciona fragmentariamente a través de los versos escalonados, diseminados y fragmentados, un mundo humano desprovisto de verbo y condenado a un convulsivo movimiento.

En *L'Irradiador del port i les gavines* el locutor se burla de los métodos religiosos, de los cultos, liturgias y fiestas. Precediendo así a Luis Cernuda (1929), el poeta hace de los tres reyes magos de oriente –tan celebrados por los Modernistas y especialmente por Rubén Darío– una imagen bastante reductora en que se cae la famosa estrella, quedando en el bolsillo de un comprador, y derritiéndose mientras los soldados de los reyes quedan en la despensa. Asistimos a la derrota, al escamoteo de los reyes, quedando todo el lenguaje trivializado y desvirtuado (p. 28). Siempre imprevisible, sorprende el lenguaje, que sitúa las cosas en distintos espacios, pero no hay aquí huellas de didactismo ni de lirismo romántico, lo que suele ocurrir en las escenas barcelonesas de Carner o en los paisajes marinos de Foix. En la medida en que viene a existir un espacio, el locutor deja de exhibir el yo o de expresarse en primera persona del verbo: en esto se distancia del omnipresente locutor foixiano. El cuadro creado se convierte en centro poético, en foco sobre el que se polariza toda la atención del lector. El escritor se vale, pues, de diversos elementos que pertenecen a mundos a veces opuestos, lo cual parece a veces abigarrado y heteróclito, pero que se justifica del todo en esa corriente, en esas ondas destinadas a crear la vida en el mensaje poético. Los procedimientos estilísticos también se fundan en el exceso, en la exageración, con referencia al tema tratado, pero no se puede hablar de fallo o de defecto estético: la exhibición del animismo –retórica ya muy desusada en el siglo XX– el uso de la personificación, están ahí para resaltar el aspecto absurdo y burlesco del vivir humano. Aluden indirectamente a los seres, sugiriendo experiencias a través de las cosas, atribuyéndoles sentimientos o vivencias, pero sólo padecen las cosas para que se destaque la indiferencia de los hombres. Así en «Vespreja i neva» (p. 47), se rompen hiperbólicamente las estrellas y se

hacen migajas, protegiéndose del frío contra los muros, para que el lector sepa que en realidad los que viven así son los mendigos:

besen les parets fosques i s'estenen a terra (p. 47).

Las estrellas (*charlatanas, xerraires*) podrán sugerir el paso a otro tipo de poetización. El lector tiene que rectificar su inicial desciframiento para medir el peso del componente in absentia:

per guarir-se del fred (p. 47).

Significantes y signos del espacio y del paisaje: ¿arte de vivir o metalenguaje?

Quedan presentes en toda la obra dos grandes categorías del espacio: el cielo y el mar. El paisaje celeste precede, como vimos, a la evocación de la ciudad y del puerto, pero no es nunca un pretexto para evocar la melancolía o la exaltación romántica aunque el yo expone ciertas experiencias negativas o dolorosas del mundo. El cielo ante todo se inscribe en el texto porque en él caben las estrellas, *els estels*, o sea signos luminosos que cada uno quiere poseer o entender, y que son indicios de una intensa búsqueda.

El vell mariner (viejo marinero, p. 56), *el vaixell* (navío), los interlocutores del marinero (3ª persona del plural), los tripulantes también, están buscando estrellas. La metáfora implica la imposibilidad de hablar del objeto del deseo –«No us en diria un mot»– y también una infinita distancia entre el hombre y su deseo con el cual se identifica, pero la palabra poética metamorfosea al marinero ya que los lectores del poeta ven las estrellas cerca de él:

AQUELL VELL MARINER

Aquell vell mariner,
ell que sí, que se'n féu quan era jove
i d'un vaixell que anava a cacera d'estels

Quan li diuen encara –car no és mort–
quants estels ha copsat,
ell que sí que respon:
–No us en diria un mot.–

Però us senyala enlaire
 i us diu que un dels estels és el seu propi cor
 que tots els tripulants i caçadors d'estels
 tenen la fi mateixa:
 I ell en dir-vos això
 enllumena el seu rostre de claror
 i veieu els estels dansar a la seva vora (p. 56)

Todos los aspectos de la comunicación se organizan en torno al único signo: *estels*. Las estrellas pierden, por supuesto, los valores simbólicos que tenían a principios del siglo XX y que consagraron los Modernistas. La estrella ya no es un símbolo del ideal o de la transcendencia, convirtiéndose en objeto material, asequible, al alcance de la mano. «De dalt de tot del cel» (p. 52) tiene un enfoque un poco particular, introduce una vista desde arriba –como si el locutor estuviera en un avión– y aparece la tierra con sus puntos de luz, lo que provoca un movimiento imaginario, irreal, de las estrellas hacia el suelo. Si se compara a la Osa Menor con una veleta de flores, en el último verso, en cambio, los pastores están cogiendo flores. El texto pasa, pues, de un juego comparativo entre el comparado celeste *estels* y el comparante terrestre *flors*, a la consagración del único comparante, muy materializado, terrestre, lejos de la forma del pronombre: «les cullen». Se parte de un supuesto nivel (*de dalt*) para volver al sentido literal que no queda desespiritualizado sino humanizado. Se valoran la materialidad del mundo, pasando del sistema espiritualista a otro materialista, lo que pone de realce la capacidad que tiene la poesía de dar a los significantes otro significado, incluso opuesto, con sólo poner en escena los signos poéticos para interrogarlos y vaciarlos. Aquí se puede identificar, desde luego, un metalenguaje que opera indirectamente, a través de la insólita creación de los paisajes:

DE DALT DE TOT DEL CEL

A l'Adolf Fargnoli

De dalt de tot del cel
els poblets en la nit semblen brasers encesos
I perquè entra la vetlla brillen més els estels

s'acosten a la terra i s'escalfen les mans
i el cos

i els peus

I li ofrenen la Óssa com un penell de flors:

Entremig la rosada
els dematins les cullen els pastors (p. 52).

Un segundo espacio interviene en los textos de Papasseit y los vertebrata: el del puerto que sobreentiende la presencia del mar. Se mezclan los campos léxicos del marinero (*mariner*) y del barco (*vaixell*, *barca*, *veles*; p. 42). Aquí también se alude poco al mito del viaje y de la salida en que se inicia la aventura. El puerto es un espacio fijo pero dentro del cual todo se pone en movimiento, ahora bien, más que la gente o las máquinas, destacan otros signos más puntuales pero eficaces, luces, banderolas, gallardetes (*gallarets*, *banderola*; p. 33), y sobre todo las gaviotas, tópico portuario, que son aquí los signos de la permanencia, de un presente que siempre está a punto de convertirse en futuro. Se asocian las gaviotas con «l'irradiador» (p. 74), el proyector, porque el vanguardista asocia naturaleza y maquinismo para provocar la renovación del lenguaje poético. Entonces las gaviotas representan un potencial (el material) de signos que pueden nutrir un inminente lenguaje: «FORA EL PORT LES GAVINES REPOSEN» (p. 13).

Pero lo que sirve de substrato para esos signos es el paisaje, el cuadro que se crea, siempre figurativo, en que se juntan espacios continuos para formar un todo. No se hablará de realismo a propósito de este tipo de evocación, sino más bien de expresionismo. Interfieren colores chillones pero además siempre se les valora a través de las metáforas o comparaciones. A veces Papasseit notifica el adjetivo o el sustantivo pero suele multiplicar los efectos a través de las imágenes de intensa realidad material, particularmente en:

Posta

Del vaixell de les veles de zèfir
 l'irradiador de proa
 ha xuclada la sang del sol
 morent al mar.

Rovell d'ou destriat en galledes de fusta.
 Sitges s'aquieta en verd
 i en blau
 i en blanc

I la terra s'emporpora en la costa granada.

Del vaixell de les veles de zèfir ara arriba una veu:

-Mariner mariner
 si pren vol la gavina
 allunya't del rocam
 que el vaixell de les veles de zèfir
 bell corsari
 se'n va.

Carregat a coberta del reflex de la lluna. (p. 42).

El espacio es, ante todo, un juego de disimetrías y de contraste. Aquí tenemos otro postulado de la vanguardia: la armonía y la simetría se han de superar a través de una incesante renovación de los signos. No existe la belleza moderna sino por medio de una lucha de un intenso dinamismo: tales paisajes revelan una confianza en el poder de las palabras, con tal de que exista el riesgo de la no coincidencia. Se explica, así, un poema bastante enigmático como «L'absurd» (p. 29). La simetría o la ilusión de la identidad es una imagen de lo absurdo. El dado es ambivalente (*sort, malastrugança*), pero si los jugadores apuestan la misma cifra del dado perderán los dos. Una serie de imágenes demuestra la insuficiencia de los límites y fronteras, de las falsas alucinaciones: *ulls/ulls; vas/absenta, paraula/morta*.

El espacio que explora el locutor es, en parte, un territorio nacional, una geografía catalana: «El somni» (p. 65). La ciudad es Barcelona, su puerto, sus barrios, sus calles, el sitio donde el arte tiene que encarnar una manera de vivir. La escritura vanguardista se identifica plenamente con *la catalanitat* (*Montjüic*, p. 20; *l'escudella*, p. 51) y el espacio más amplio del Mediterráneo,

i el vent també és a jóc.
 I els romanins només, desperts, escolten,
 perquè demà al matí puguin parlar d'amors
 amb les farigoleres fins l'hora de la sesta,
 que és quan reposa el pou,
 i canten les cigales esguardant la ginesta,
 i ells agafen el son (p. 58).

Sin embargo, aparecen pocos topónimos y a veces están situados fuera de España: Marsella (p. 232), París (p. 59). Cuentan, sobre todo, los signos universales: *illa, mar, ciutat, port*, siempre asociados con los signos del tiempo moderno: *fox-trot, aeroplà*. Aunque fuertemente nutrido de vivencias catalanas, el texto poético es legible lejos de Cataluña, y, en este sentido, un poemario como *Marinero en tierra* de Alberti resulta esencialmente andaluz, menos universal.

Erotismo y poesía

Pero la verdadera subversión en la poesía de Joan Salvat-Papasseit, lo que sorprende más en su época, consiste en una dicción muy innovadora del cuerpo de la mujer y en una gozosa celebración del eros. Si se le compara con Carner, el cual se muestra sensualmente muy deseante pero sin describir el cuerpo o el acto, también con Foix en el que el humor es más fuerte que la pasión amorosa, Papasseit es más crudo y más audaz: evoca muy a menudo el cuerpo desnudo, con una serie de imágenes o de flash,

Quin desvetllar-me el seu cos tot nu (p. 201)

no describe el cuerpo entero, sino que exalta algunas partes, especialmente el signo por excelencia de la sensualidad femenina: el pecho, que fascina al amante poeta:

S'ha descobert la brusa i ha ensenyat els mugrons (p. 31)
 Perquè hom no sabés de sa sina l'olor (p. 43)
 i duu a la sina dos estels (p. 231)
 I aquella sina d'Ella
 com de vellut de seda (p. 46).

Se ven también el *llavi vermell* (p. 233) asociado con el beso, *la gulta* (p. 57) y *l'omelic* (p. 46).

Con todo, es en la parte final, con *Óssa menor*, donde el mito amoroso se convierte en tema primordial. El locutor celebra la hermosura de la mujer, relacionándola con la virginidad y la maternidad, elaborándose así una nueva e intensa escritura del placer erótico. El texto reproduce el acto de amor, a través de los objetos (*ballet*, p. 233), y de la lasciva evocación de los movimientos del cuerpo, de los cuerpos. El yo no deja de ser macho, es decir el que posee (p. 186 «la volia i l'he pres»), y se entrega a la fuerte alegría de la posesión, pero la novedad está en la libre afirmación del deseo, en las constantes referencias a la revelación del placer físico de la mujer virgen, «la noia que es deleix» (p. 220). Aquí se elogia la felicidad de la carne, por ejemplo en «Epitalami d'unes noccs de maig» (p. 237). La escritura resulta totalmente pagana («Cupidell», p. 237) y se sabe heredera de las milenarias fiestas nocturnas de San Juan. El poema que va más lejos en la transcripción erótica es «La meva amiga com un vaixell blanc» (p. 238). A través de todo el haz de signos, aparece otra vez la moza virgen (*verge*), metamorfoseada por el encuentro, y cuyo cuerpo puede ser claramente nombrado: *ventre, pit, carn, cabells* (p. 239). Si se alude a una comunión de los cuerpos (*comunió*, p. 238), no es que vuelva el yo a un amor o a unas bodas cristianas: la mujer aquí es una mujer siempre otra, y la comparación con el *vaixell blanc* deja presentir el comparante ausente, la figura de proa, ya que la mujer que se entrega adquiere ese esplendor del *vaixell blanc*, lo que deja entrever otra vez al yo viajero, siempre itinerante en el mundo (*pel món*, p. 238).

Se observará que cuanto más se acrecienta el atrevimiento del lenguaje del locutor, menos formas vanguardistas surgen en el poema. El lenguaje se deshace de los versos fragmentados, diseminados, escalonados, y se restaura la estrofa isométrica. El eros poético marca el paso hacia una centración y coincide con el uso de un léxico que pertenece y se refiere al pasado, así en el juego trobadoresco que reúne dos términos lulianos: *Amat, Amiga* (pp. 238-239), lo que significa el uso subversivo de un esquema espiritual en el contexto de la carne paganamente material. Volvemos a insistir sobre la dimensión materialista de todas las vivencias poéticas en la obra de Salvat-Papasseit

porque constituye también otro aspecto de la modernidad rupturista de aquellos años.

Materialismo en vez de idealismo

Se dirá que le falta la dimensión metafísica, lo que es también otro rasgo vanguardista. ¿Qué escribir sobre la muerte entonces o cómo callarla? Mientras que en Carner o en Foix aparece la angustia vital y se mantiene el clásico juego amor/muerte, en Papasseit la muerte no se asocia nunca con el amor ya que éste es una fuerza, una energía únicamente creadora. Cuando el locutor habla de la muerte, ya en 1919, «Tot l'enyor de demà» (p. 48), estando él enfermo en la cama, a pesar de todo surge de este largo poema una serie de personas y de cosas de la vida cotidiana que permiten resolver el problema de la desaparición individual, ya que sobreviven los demás: *Vida/Mort* (p. 51). Aquí no hay trascendencia, sólo una pura e intensa adhesión material a lo que es.

El famoso texto que dedica Joan Salvat-Papasseit a «Missenyora la mort» (p. 252), presenta una alegórica e impúdica persona que visita al enfermo, pero desaparece la importuna y al mismo tiempo la amenaza el locutor.

Un solo texto, muy breve, de 1919 se refiere exclusivamente al dolor del cuerpo: «Es tot fosc i jo al llit» (p. 253). Aquí se alude al malestar, al peso de la materia –ya estamos lejos de la vanguardia– y la octava con rimas AB AA BCBC pertenece a una tradición poética, pero la ausencia de emotividad, la dura y seca enunciación, el rechazo del exceso estridente, anuncian ya una modernidad muy posterior, quizás la de Salvador Espriu.

ES TOT FOSC I JO AL LLIT

i em rosega el pit
una bèstia avara.

Sorolla la nit
i jo en tinc neguit.

Bressol d'atzavara
diria el meu jaç:
suara m'amara,
suara em deix las (p. 253).

La poética de Salvat-Papasseit incluye, pues, una gran diversidad de formas, no sólo el cine, la fotografía, el dibujo ... sino estructuras breves de intensa economía lingüística. En un poema señala Papasseit que no le importa nada la modernidad o la antigüedad del libro:

I si tenies un llibre al la vora
-modern o antic
que si és bo tant li fa- (p. 223).

La clave de la innovación, (vanguardia o modernidad) reside en la inclusión del «jo dins el Tot» (p. 41), y en la confianza radical que tiene el poeta en los signos porque la materia es signo, porque la lengua es filosóficamente materia:

Rés no és mesquí
perquè la cançò canta en cada bri de cosa (p. 54).

Heteróclito y lleno de fantasía, el yo inicial se afirma a través del tú, del nosotros (*amics*, p. 51) pero la novedad radica en la frecuente impersonalidad que sobreentiende al hombre universal, capaz de escuchar y de decir. La insistencia en el mensaje, que se manifiesta en la adopción de una retórica vanguardista, deja paso, en 1924, a una escritura propia, a una voz resueltamente moderna.